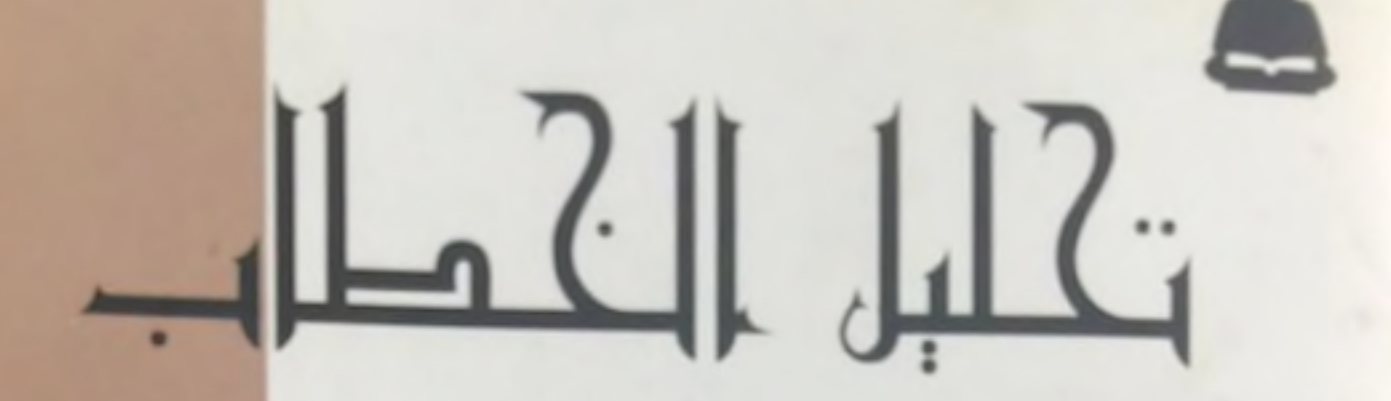


تحليل الخطاب

أعمال المؤتمر الدولى السادس للجمعية المصرية للنقد الأدبى

(القاهرة ٢٢-٢٤ أبريل ٢٠١٤)

(الجزء الأول)

6

من سطوة الجيل إلى البحث عن هوية

دراسة في توجهات الخطاب الشعري بنهاية الألفية الثانية وبداية الثالثة

د.محمود الضبع

سيظل مفهوم الجيل قلقا في ارتكازه إلى ما يحدده، فالجيل حقبة زمنية تشترك في سياقات تاريخية واحدة، والجيل توجه جمالي تجمع أبناءه تجربة متقاربة –وإن تعددت أوجهها– ومساقات جمالية متقاربة، وذوق عام متقارب للتلقي.

والجيل جماعة أو جماعات وضعت لنفسها أسسا ومعايير –وإن لم تلتزم بها حرفيا-، واتخذت لها مسميات - دالة أو غير دالة -، وكرست لذواتها سياسيا بما يشي للأجيال التالية بتشكل ملامح عامة واتفاقات جمالية وسمات خاصة بالنوع الأدبي على نحو ما تدل عليه ملامح الأجيال.

ومن هنا تتعدد مناحي النظر إلى الجيل، وتتعدد محاولات تأطيره، وتبقى في النهاية ملكا لثقافة المتلقي، وذوقه، وتوجهه النقدي.

فبعض التصنيفات ترى أن الجيل يرتبط بوحدة زمانية، تتقارب فيها أعمار المبدعين، ليمكن الحكم عليهم بالتكون، والبعض يرى أن التجربة الجمالية وحدها هي العنصر الحاكم في تصنيف الجيل، وكلا التصنيفين مردود عليه.

أما تصنيف الجيل على أساس المرحلة الزمنية التي تم فيها النشر، فهو أمر يخلو من الدقة، ذلك أن اعتبارات النشر قد تتأخر –في الغالب الأعم– أو تتقدم تبعا لاعتبارات عدة، منها عدم التواجد في أرض الوطن، أو ظروف النشر ذاتها، أو تأخر طباعة العمل، إلى آخر هذه المعوقات التي لم تزل في الوطن العربي كثيرة، لتغير طبيعة ومفاهيم الحياة نفسها، والتي لم تعد تؤمن بقيمة الأدب – وكافة أشكال الإنتاج الثقافي عموما - إلا في أقل فئاتها خصوصية.

ويعتقد البعض أن الجيل يمكن تحديده باعتبار التجربة الجمالية في سياق زمني، شريطة أن لا تباعد بينها المراحل الزمنية، بقدر لا يسمح لها بالتسكين، فلا يجوز - على سبيل المثال – أن يتم التسكين بين أحمد محرم، والتهامي، في جيل واحد، لمجرد وحدة التجربة الجمالية، ذلك أن ما يفصل بينهما زمنيا لا يسمح بمثل هذا التسكين.

وعليه فإن تسمية من قبيل جيل الستينيات والسبعينيات والثمانينيات والتسعينيات، إنما هي من باب التجور شيئا ما، ذلك أنها تميل إلى النظرة القائلة بأن كل عشر سنوات تمثل حقبة زمنية لها سماتها وملامحها الخصوصية، وهذا على الرغم من أن حدود السنوات العشر لا ترتبط بالضرورة ببداية العقد أو نهايته، فكما هو متعارف عليه فإن الحركات الأدبية تخترق دوما مفهوم الزمن، وبشكل متلاحق.

ومن هنا، فإن قبولنا لمصطلح ومفهوم جيل ما يجب أن يحدد مسبقا، لاحتراس التعامل معه، فالجيل لا يبدأ تجربته من حيث انتهى سابقه، وإنما يسعى للبحث عن ملامح خاصة ينطلق فيها بالضرورة من تجربة الجيل السابق إن رفضا أو خروجا من تحت عباءتها، ليبحث له عن تشكل تجربة، عما أسميناه هوية أدبية (هوية شعرية، هوية سردية، هوية مسرحية...إلخ)، وتكون له أسئلته الخاصة، وقضاياه الخاصة، على اختلاف ملامح هذه الهوية وتوجهات أصحابها.

وتنتهي حدود هذا الجيل، بظهور جيل أخر يخرج من تحت عباءته، أو تختلف تجربته، وطريقة تداوله وتناوله للأدب، وهي نهاية لا تعبر عن انتهاء الجيل أو انتهاء تجربته، بقدر ما تعبر عن تحديد قيمه الجمالية وتجربته بأسئلتها وطرائق تشكل الأدبية لديها، ذلك أن صوت الأقدم يظل قائما، وكذلك الأقدم منه فالأقدم وهكذا، بل إن الجيل قد يحتسب منجزه النصي ليس في مرحلة هيمنته الآنية، وإنما في مراحل تزامنه مع أجيال أخرى سابقة أو تالية.

ففي الشعر – على سبيل المثال- إذا كان جيل الخمسينيات قد انتقل بالشعرية من العمودية إلى التفعيلية[1]، واستن لها سننها العروضية، وإذا كان جيل الستينيات، قد اتخذ لنفسه تجربة الشعر التفعيلي، واختص فيها بمرحلة تهشيم التفعيلة، والمزج بين دوائر عروضية لا تمتزج، ثم جاء جيل السبعينيات، ليبحث عن رحابة أكثر اتساعا، والخروج بقصيدة التفعيلة من الوقوف عند مرحلة التفاعيل، إلى مجاورتها بشكل آخر،

[1] ـ مع ملاحظة أن البدايات الأولى لقصيدة الشعر الحر (التفعيلي) لم تكن مع جيل الخمسينات، وإنما بدأت قبل ذلك بكثير عام 1910، مع أمين الريحاني، وأحمد زكي أبو شادي، ولكن اكتمال التجربة الفنية كان مع نازك الملائكة عام 1945، في قصيدة الكوليرا – كما هو معروف -، وبدر شاكر السياب في قصيدته "هل كان حبا"، وهنا تظهر الإشكالية مرة أخرى، إذ هل يعتبر السياب والملائكة جيل الخمسينات، أم جيل سابق تبعا لاعتبارات سنة النشر؟

هو قصيدة النثر، فماذا فعل جيل الثمانينيات والتسعينيات في الوطن العربي ؟، وهو الجيل صاحب التجربة الممتدة في مطلع الألفية الثالثة، هل اكتفي بمجرد الكتابة على الشكلين، أم بحث عن تشكل وتشكيل لملامح تجربة يمكن أن يتصف بها أو تنتسب إليه؟

فإذا كان الخيار الأول هو الناموس الذي اتبعه شعراء هذا الجيل، فلا يحق لنا وصفهم بصفة الجيل، وإنما تكون تجربتهم هي امتداد لتجربة السبعينين، ومن ثم لا داعي لأن نفصل بينهم، وبين السبعينين.

أما إذا كان الخيار الثاني هو طريقهم الذي سلكوه، فهنا يأتي سؤال الهوية، فما الذي عمل هذا الجيل على تقعيده؟ وما ملامح تشكله، وجمالياته؟

لقد استطاع جيل السبعينين - في مصر- عبر جماعتي إضاءة، وأصوات التأسيس لملامح هوية شعرية تبدت في مفهومهم للشعر أولا، ثم للموضوع الشعري ثانيا، مرورا بآليات الكتابة، ووصولا إلى الناتج الجمالي على النحو الذي تتمثله التجارب الشعرية التي ما يزال بعضها مستمرا بفعل استمرار إنتاج أصحابها.

ومن المعروف تاريخيا أن جماعة إضاءة تكونت عام 1977م، وضمت على نحو أساسي الشعراء: حلمي سالم، أمجد ريان، عبد المنعم رمضان، رفعت سلام، حسن طلب، عادل أحمد، شعبان يوسف، محمود نسيم، حلمي سالم، جمال القصاص، ماجد يوسف، زين العابدين فؤاد، محمد خلاف، نوري الجراح، أمجد ناصر، مروان سعد الدين، وغيرهم.

وضمت جماعة أصوات: أحمد طه، أحمد زرزور، وليد منير، عبد المقصود عبد الكريم، محمد سليمان، عبد المنعم رمضان، محمد عيد، وغيرهم.

غير أنه مع بدء الثمانينيات في الوطن العربي لم يعد مفهوم الجماعة مفهوما حاكما للأدب والأدباء، بقدر ما صارت التجربة الفردية هي الحاكمة، غير أنها تجربة يمكن ضمها ضمن أنساق جماعية، يمكن التقريب بينها على أساس من التداول، والسؤال المشترك.... تلك سمة من سمات الحكم على الجيل – من وجهة نظرنا – وهي سمة تكشف عن وعى جماعي، وعمل جماعي، وإن لم تكن هناك وثائق مكتوبة كما تم مع السبعينين مثلا في مجلة شعر، وإضاءة، وغيرها من الدوريات العربية.

سعى جيل الثمانينيات – في البداية - إلى تطوير كلا الشكلين، التفعيلي والنثري، والخروج بهما عبر مرحلتين، الأولى في إطار الاحتكام إلى مفهوم الجيل، والثانية في إطار محاولة التأسيس الفردي، انطلاقا من فكر الحداثة وأسئلتها، تلك التي لم يكن الاستقبال لها وتلقيها يمثل وعيا واحدا متحدا كما كان مع الأجيال السابقة، وإنما احتكم التلقي إلى الوعي الفردي في المقام الأول.

فعلى سبيل المثال، إذا كان شعراء السبعينيات قد احتكموا إلى جماعتي أصوات وإضاءة بدءا من عام 1977م، والقليل منهم – فقط - كان خارج سياق هاتين التجربتين بمرتكزاتهما الفنية (التغريد خارج السرب)، لكن الهيمنة كانت دوما للمرتكزات والأطر التي وضعتها هاتين الجماعتين.

فإن شعراء الثمانينات في مصر وكثير من أنحاء الوطن العربي، لم يكن منطلقهم ناتجا عن الفكر الجماعي -وإن كانت هناك محاولات للوقوف على مرتكزات متقاربة- وإنما كان الملمح الأكبر في تجربتهم هو الاحتكام إلى الوعي الفردي.

وقد تنامى هذا الشعور فيما بعد – شعور الفردية – وساعدت عليه مرحلة التسعينيات التي أسست على نحو أوسع للمشروع الفردي، وهو ما استمر مع أجيال التسعينيات وبدايات الألفية الثالثة، ثم غدا هو السمة المهيمنة على كل الشعراء، وشمل من كان إخلاصهم لتجربة الجيل سابقا وبخاصة من كان يطلق عليهم السبعينين والثمانينين إذ لا يزال إنتاج معظمهم مستمرا، ويظل القاسم المشترك بين الجميع، هو محاولة إحداث القطيعة مع الماضي كلية وبخاصة فيما يتعلق بالشكل والبناء، والتجريب في الموضوع وزاوية الرؤية من جهة ثانية.

لم يكن ما سبق خاصا بالشعر وتطوراته فقط، وإنما شمل هذا الحراك كافة الأنواع الأدبية من شعر وفنون سردية (قصة ورواية ومسرح) وكتابها، وهو ما يمكن الكشف عنه عبر استقراء المشاهد الأدبية في سياقها الإجمالي (على نحو بانورامي إذا جاز التعبير) في الرواية، والقصة بمفهومهما التقليدي، ثم مع ظهور أشكال جديدة، مثل القصة القصيرة جدا، والقصيدة الومضة (الإبيجرام) والكتابة النصوصية التي تسعى لئلا تنتمي لشكل معين، وإن كانت روح الشعرية كامنة فيها على نحو واضح.

من الوعي الجماعي إلى اليقين الفردي

لقد ظل مفهوم الجيل مهيمنا عبر تاريخ الفكر منذ عصور النهضة ، فالجيل يحقق الانتماء إلى جماعة، والجماعة تستطيع ملء واستكمال الفجوات التي يمكن أن تفتقر إليها التجربة الفردية للإنسان/ الفرد/ المبدع، والجماعة تستطيع أن تحقق منطق القوة في أحد أشكالها قياسا إلى قوة الإنسان الفرد، وقليل أولئك الذين استطاعوا الخروج على مفهوم الجيل فشكَّل كل واحد منهم جيلا في ذاته، أمثال العقاد، وطه حسين، ونجيب محفوظ، وصلاح عبدالصبور، وصلاح جاهين، وغيرهم ممن على شاكلتهم، وربما يعود ذلك لدى بعضهم إلى تنوع روافد الإنتاج الفكري لديهم، فالعقاد مؤرخ فيلسوف روائي شاعر.... إلخ، وصلاح عبد الصبور شاعر مسرحي ناقد، لكن حتى هذه القاعدة لها شواذها، فنجيب محفوظ حقق مفهوم الجيل في ذاته ولم يخرج عن إطار الرواية والقصة (السرد) وكتابة السيناريو.

غير أن مفهوم الجيل قد اتضح على نحو أوسع بوصفه تطورا لفكرة المدارس الأدبية، حيث مثلت المدارس الأدبية قمة نشاط الانتماء إلى جماعة، وسيادة مفاهيم محددة للتوجه الجمالي تتحكم حتى في ذوق التلقي، فالشاعر الكلاسيكي عليه ألا يحيد عن القيم والتقاليد الفنية التي ارتضتها الجماعة، والشاعر الرومانسي عليه أن يلتزم بمبادئ جماعته، وهكذا، وعبر هذه المسيرة كانت القيم والتقاليد الفنية تتغير من مدرسة إلى مدرسة، ويبقى مفهوم الالتزام حاضرا، أي الانتماء إلى القيم والتقاليد التي أقرتها الجماعة، وما محاولة الخروج عليها إلا بمثابة وجود تشكيل آخر بمدرسة أخرى تضم أفرادا آخرين قد يكون بعضهم منشقا على مدرسة، وهذا معناه ضرورة الانتماء إلى جماعة، وهو ما لحقه التحول في تشكيلاته، فانتهى مفهوم المدرسة إلى مفهوم الجيل تارة، مثل جيل الخمسينات وعلى رأسهم صلاح عبدالصبور، وإلى مفهوم الجماعة تارة أخرى مثل جماعة إضاءة، وأصوات في الشعر، وإن كان مفهوم الجماعة يعود إلى مطلع القرن العشرين قبل ظهور فكرة المدارس في الوطن العربي، مثل جماعة تحت السور التونسية، التي ينتمي إليها بيرم التونسي وعلي الدوعاجي وأبو القاسم الشابي وغيرهم، ومثل جماعات أخرى كثيرة تشكلت عبر ربوع الوطن العربي بعضها استطاع تخطي حدود إقليمه فكان له تأثير في توجهات النوع الأدبي عبر الشعوب والدول العربية، وبعضها اقتصر دوره على التأثير في محيطه المحلي.

وأيا ما كان التأثير في مفهوم الجيل أو الجماعة، فإنه من الواضح للعيان أن هناك تحولات جذرية قد لحقت التوجهات المؤسسة للأجيال والجماعات الأدبية بدءا من الألفية الثالثة، وهو ما كان له أثره في طرائق الإبداع والانفتاح المتسع على التجريب بكافة أبعاده ومستوياته، حيث لم يعد مفهوم الجيل أو الجماعة يمثل توجها جماليا على جميع أفراده الالتزام به، وإنما غدا ما يجمع بينهم هو الاتكاء والمساندة في مواجهة صعوبات الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وهنا انهدم مفهوم نقاء النوع، فظهرت جماعات أدبية ينتمي أفرادها إلى أنواع أدبية مختلفة فبعضهم يكتب القصة، وبعضهم يكتب الرواية، وبعضهم يكتب الشعر التفعيلي وبعضهم قصيدة النثر وبعضهم العامية... إلخ، وليس بينهم اتفاقات جمالية تخص طرائق الكتابة أو شروط لأشكالها، وإنما بينهم اتفاقات غالبا ما تمثل توجها سياسيا وفكريا وفلسفيا تعبر عن الكيفية التي يرون بها الأدب بوصفه وسيلة للتعبير، وكفى.

هنا وفي هذه المرحلة المفصلية حدث تحول آخر، وهو الانتقال من الوعي الجماعي إلى اليقين الفردي، حيث التخلي عن المؤسسة الجماعية لصالح الفردانية وتحول الإيمان بالاتفاقات الجمالية للجماعة إلى تنامي الإيمان بالفرد والتجربة الفردية، وربما كان ذلك ناتجا من نواتج فلسفة ما بعد الحداثة التي هيمنت عالميا بفعل العولمة، حيث الثورة على القيم البشرية الموروثة والتأكيد على مبدأ النسبية في كل شيء وبخاصة السلوك الإنساني، وتأكيد قدرة الإنسان على التأويل hermeneutics، وبخاصة فيما يتعلق بتأويل دلالات سلوكه لتعني الشّيءَ عنده بينما قد تعني نقيضه عند الآخرين.

وهنا انفتح باب التجريب واسعا في الأدب، وغدا الأدباء يمارسون وعيهم على مستوى التجريب، حتى مع التحول من مفهوم الجيل إلى التوجه الفردي، فقد انبرى التجريب على الدوام ليمارس دوره في الأدب بحثا عن الجديد وجمالياته، وما إن يستقر الوعي الجمالي للنوع الأدبي حتى يبدأ البحث من جديد عن جماليات جديدة وأشكال جديدة، وهو ما يفسر التغير المستمر في الأنواع الأدبية (قصة – رواية – شعر – مسرح)، ويفسر التطور الحادث في المدارس الأدبية والاتجاهات، وإن كان بعضها لا يلغي الآخر وإنما يتجاور معه، أو هكذا يجب أن يكون.

والتجريب على هذا الأساس "حركة طليعة" تخالف – دائما – السائد من اتجاهات جمالية وأفكار، لتتبنى مفاهيم واتجاهات جديدة تنحو نحو توليد أو خلق فكر جديد ووعى جمالي جديد.

والتجريب في ارتباطه بالثورة على الوعي الجمالي السائد لا يقدم إجابات بقدر ما يطرح التساؤلات التي تظل مكمنا لتلمس خطو جديد، ووعى جمالي مفارق، يتأسس على وعى الجماعات القليلة التي تبدع في إطار استيعابها أو ما استثارته هذه التساؤلات في وعيها، ومن هنا يعتبر التجريب رؤية وتغييرا في العمق وليس تزيينا أو محض حيل يمكن استعارتها.

والاتجاهات التجريبية التي قام بها الأدباء أو يمكن أن يقوموا بها عديدة، منها ما هو شكلي ومنها ما هو موضوعي، فالشكلي مثل نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع (نقاء النوع)، ورفض قوانين النقاء والوحدة، ومثل اللعب باللغة، والتركيز على الدلالات اللغوية، وتعالقها كتجريب، ومثل الغموض الكلي وعدم تبليغ رسالة بالاعتماد على غياب أو تغييب المعنى، ومثل التجريب على مستوى التشكيل البصري وتشظية النص (عمل تقسيمات متعددة فرعية) وبخاصة في الشعر.

وأما الموضوعي فإنه يتنوع بتنوع الحياة ذاتها، فليس في الحياة موضوع واحد، وكذلك الأدب، وبما أن الأدب هو تعبير عن الإنسان، لذا فإن كل ما يمكن أن يرتبط بالإنسان أو يتعلق به من مرئي مشاهد، أو غيبي مستور يصلح لأن يكون موضوعا أدبيا، وإن كان الموضوع ذاته قد تطور عبر التاريخ الأدبي من التعبير عن الحياة، إلى تفسيرها، إلى الاشتباك معها على مستويات عدة، وهو ما تغيرت النظرة إليه من اعتبار الإنسان مركز الكون تدور حوله كل مفردات الحياة، إلى التعامل معه بوصفه شيئا من أشياء الكون ومفردة من مفرداته، كما يمكن رصده عبر تطور النوع الأدبي الواحد.

التجريب في الموضوع الأدبي:

هل هناك موضوعات خاصة بالأدب وأخرى تخرج عن حدود الاستخدام الأدبي؟

ربما في الوعي الكلاسيكي للسرد والشعر والمسرح كان هذا التقسيم ماثلا، غير أنه عبر التطور في فنون الأدب عموما، ومع حركات المدارس والاتجاهات الأدبية وبخاصة مع الرومانسية والواقعية، ثم ما تلاها من تحولات في مراحل الحداثة وما بعد الحداثة فقد تم اعتماد مبدأ حاكم للموضوع الأدبي، حيث أصبح كل ما يمكن أن يقع تحت العين ويقبل التأمل فهو موضوع للأدب، ومن ثم اتجهت الكتابة الإبداعية – وبخاصة في مرحلة ما بعد الحداثة - إلى التجريب في الموضوع وبرزت في ذلك اتجاهات، منها:

- استلهام التراثي وبعثه، بإعادة تأويله واكتشافه، ثم بعثه من جديد في إيقاع جديد، ولغة تواصل جديدة، وشكل فني جديد.
- الخبرة الجسدية، أو مفهوم الجسد منطلقا منه وإليه، معتمدا على اللغة المباشرة للجسد بوصفه شكلا للتجريب.
- خبرات الحياة الشخصية المباشرة (التفاصيل اليومية)، حيث الاهتمام بالتفاصيل اليومية الدقيقة، وتحويلها إلى موضوعة شعرية، تجسد مواقف الحياة أو مشاهدها التي يمارسها البشر كافة.
- الاعتماد على تيمة السحر، وإعادة خلقها في تشكُّل يجسد لصراع الذات/ الأنا مع السلطة الشعبية المهيمنة، والمرتكزات التي يرى أنها ليست منتظمة ذلك الانتظام المعروف عنها.
- المفارقة، بوصفها الانحراف الدلالي الذي يعمد الشاعر إليه لكسر الألفة المعتادة، ومن ثم الخروج من المعتاد إلى غير المعتاد، ولها أنماط عديدة يأتي بعضها متمثلا على المستوى اللغوي، وبعضها على مستوى العلاقة بين السبب والمسبب، وبين المقدمات والنتائج.
- الوعي الإنساني والهم البشري بالاتجاهات الكبرى من حوله وبخاصة الأنماط الثقافية السائدة والأوضاع السياسية والاجتماعية، والتعبير عن ذلك جميعه.

كما اتضح جليا في الموضوع الشعري لشعرية ما بعد الحداثة التعبير عن الوعي الفكري لإنتاجية النص (ثقافة المبدع – ثقافة التلقي)، انطلاقا من مبدأ أن كل نص أدبي ينتمي إلى مذهب فكري على نحو ما تمثله جملة من الأفكار قد تحتكم إلى الفلسفي العميق أو مجرد الاشتباك أو الجدل مع منجزها، غير أنه في نهاية الأمر لا يخلو نص أدبي من أحد ملامح هذا الاشتباك الفكري ووعيه.

واتضح – كذلك– في الموضوع الأدبي اشتغاله على التأثير في الوعي، انطلاقا من أن الأدب ليس رفاها، وليس انتماءً أيضا لتيار سياسي على نحو ما، وإنما هو منتج ثقافي يمثل قمة الثقافة لما يحويه من إعادة إنتاج... وعلى قدر وعي الأديب بذلك على قدر القيمة الموضوعية لأدبه، وإن كان هذا جميعا يمثل رافدا واحدا من روافد الإبداع، والتعامل معه هنا على مستوى التفكيك بهدف الوقوف على الأبعاد.

ماذا على الشعر أن يقول؟

كان الاهتمام بالموضوع أحد المرتكزات الفارقة في الشعرية الكلاسيكية، ولذا كان يناسبها من المناهج النقدية ما يهتم منها بالتفسير والشرح والتوضيح، والوقوف عند ماذا يريد الشاعر أن يقول، وماذا يعني، وهو ما نلمسه لدى الشعراء أنفسهم "أنام ملء جفوني – المتنبي"، وحكومة "أم جندب" النقدية بين امرؤ القيس وعلقمة الفحل، حيث حكمت لعلقمة لأنه استوفي جوانب موضوعه، والخلاف بين النابغة والخنساء في مجلس حسان بن ثابت بسوق عكاظ، وغيره من الشواهد التي تؤكد على أهمية الموضوع دون النظر للأبنية وآلياتها، حيث لم يكن هناك سوى شكل وحيد للبناء على الجميع أن يلتزمه "البناء الفني للقصيدة وعمود الشعر كما تم تحديده فيما بعد".

هذا ما كانت عليه الحال في الشعرية العربية القديمة، واستمر الأمر حتى مع عصور النهضة ومرحلة ما بعد شوقي التي لم يزل لها صدى في الذائقة العربية حتى الآن.

إلا أنه ومع سيادة حركة التفعيلة في الشعر العربي، فقد انفتح الباب على مصراعيه لانتهاك قدسية الموضوع (العقاد على سبيل المثال والتأسيس لحركة تطور فعلية في الشعر فأصبح كل ما تقع عليه العين ويقبل التحليل موضوعا للشعر)، وهو ما استثمرته قصيدة النثر في إحداث قطيعتها مع الشعرية العربية القديمة والتأسيس لمنجزها الذي لم يزل بعد في سياق التشكل، ويوم أن يكتمل منجزه سيكون البحث عن

شكل شعري رابع ليس معلوما حتى الآن، فتلك هي طبيعة الأدب والوعي الثقافي عموما.

وتأتي دواوين عديدة تؤسس لهذا الوعي، منطلقة في المقام الأول من اليقين الفردي - وهي دواوين بدأ صدورها من السنوات الأخيرة لتسعينيات القرن السابق واستمرت حتى وقتنا الراهن- وتتنوع في انتماءاتها إلى الأجيال المنتجة لها، سواء من السبعينات أو الثمانينات أو التسعينات أو شعراء الألفية الثالثة (على وجه التحديد العقد الأول من الألفية)، وإن كانت تتفق جميعها على الانطلاق من هذا الوعي الفردي، ومنها: "على كرسي هزاز " للشاعرة عزة حسين، و "انظر إليها كم أنت مرهق " للشاعر خوشمان قادو، و"هواء ثقيل " لجوان تتر، و دواوين عدة لأحمد شافعي، ومحمد منصور، وحسام جايل، ومحمد أبوزيد، وأحمد زكريا وحنان شافعي، وهبة عصام، وشريف الشافعي، وفردوس عبدالرحمن، وهشام محمود، ومحمود شرف، وغيرهم كثير.

تأتي هذه الدواوين مشتبكة مع هذا الوعي بإحداث القطيعة، والتأسيس لتجربتها الخاصة غير معنية بمفهوم الجيل وتشكل ملامحه بالمعنى الكلاسيكي للجيل في فرض الهيمنة ورسم الإطار الذي لا يسمح بالخروج عنه، وتلك إحدى السمات المهمة في النظر إلى مشروع قصيدة النثر على وجه الخصوص، حيث يمكن القول باختصار إن كتاب قصيدة النثر انتقلوا من "سطوة الجيل إلى البحث عن هوية " بما في ذلك من اختلاف وجهات النظر وآليات تداول القصيدة، وهو ما يمكن التماسه عبر عناصر التشكيل التي تطرحها دواوينهم، ومنها: الذات والموضوع – التمرد والتفرد – المعرفي والشعري – الوعي والقصيدة.

الذات والموضوع:

الذات في النص الشعري تمثل الفكر والوجدان بينما يحيل الموضوع إلى الواقعي والمعيش، وكما رأي كانط فإن تفاعل الذات مع الحس يؤدي إلى حصول الموضوع، أي أن الموضوع بهذا المعنى لا يكون موجودا في الأساس، وإنما توجده الذات عبر جدالها مع الكون داخل القصيدة.

وقد تماهت العلاقة تماما بين الذات والموضوع مع شعرية الحداثة، بحيث غدا الخطاب الشعري يتحرك بمنطق الكشف عن الذات وتمثيلاتها، عن طريق السرد تارة، وعن طريق تفكيك النص تارة أخرى.

وتأتي دواوين عدة منطلقة منذ بدايتها من هذا الوعي، تشترك هذه الدواوين جميعها في كون أصحابها يحتكمون إلى يقينهم الفردي أكثر بكثير من احتكامهم للوعي الجماعي، إن لم يكن الأخير لا وجود له عندهم، ومنها ديوان "على كرسى هزاز لعزة حسين"[2] حيث يحيل منذ البداية إلى الذات الفاعلة التي تمثل مركزية النص الشعري، تقول:

الـ ب هـ جـ ة
تحرجني كثيراً
هذه الكلمة
كبدلة عرسٍ
متربةٍ
يفاجئني وجودها:
القديم.
صوتي مشجونٌ
بما يكفي لكتابة قصيدة
والبياض يغري بالبكاء
والمسافاتُ
والفقدُ
والوهنُ
لكنها رعشة الأصابع
عند كل خلقٍ لا يكتمل.

---

[2] - عزة حسين: على كرسي هزاز- جائزة الملتقى الثاني لقصيدة النثر – دار الكتابة الأخرى– القاهرة – 2010م – ص15.

ومن المنظور ذاته ينطلق الشاعر خوشمان قادو في ديوانه "انظر إليها كم أنت مرهق"[3]، حيث تصبح الذات هي المركز الذي تدور حوله القصيدة ويدور حوله الفضاء الشعري، يقول:

هواء الغرفة
ينام، تاركاً لي
متسعاً من أصوات
تشحن كل ما حولي.
....
الخارج
طواعيةً ينجز فكرته،
ربما أراد أن يشرأبّ إلى النافذة
حينما كنتُ
ممدداً على صمتي.
....
الخزانة المنتفخة
لم تنج من
رائحة ظَهري.
كم يؤلمني
صوتي، في الهاتف
ثاقباً حنجرتي!
صديقي لم يخبرني
بشأن رائحتي في فراشه
و لا بحلمي المختبئ
تحت السرير.
الحقيبة ما كانت تَسَعُ رعونتي أكثر
حين استدراجي نعاسَها
إلى كتفي.

---

[3] - خوشمان قادو: أنظر إليها، كم أنت مرهق – جائزة الملتقى الثاني لقصيدة النثر – دار الكتابة الأخرى - القاهرة – 2010- ص11.

كذلك ينطلق الشاعر **جوان تتر** في ديوانه "هواء ثقيل "[4]، راصدا لذوات متعددة هي في نهاية الأمر ذات واحدة هي ذات الشاعر، التي تتداخل مع المشهد المحيط للمرايا والأشجار والمدينة والصديق والصديقة وموتسارت، فيفتتح ديوانه قائلا:

المَرايَا المُنْتَحِرَة

صُفوفُ الأَشْجَارِ تَرتَطِمُ بِهَوَاءٍ،

صَديقي الشَّاعِر، بيَدِهِ يُشيرُ إلى أَلَقِ السّلحُفَاة، يَشتُمُ المَدينَةَ الوَادِعَة،

دونَ فَزَعٍ تَقْطَعُ الشّارِعَ الحَافِلاتُ الصَّفراءُ التي بِدونِ آنيَةٍ لِرَمَادِ سَجَائِرِنَا الوَضيعَة،

يَرْميهَا السّائِقُ للقِطَطْ.

(وَلي رَأيٌ آخَرُ في الأحْذيَة الجِلدِ ذَاتِ الأعْنَاقِ الطَّويلَةِ " النَّعَامَةِ") قَالَتْ صَدِيقَتُنَا الفَاتِنَة.

أَشْتَاقُ لِوَالدي اليوم، والكوخ، السَّطْحُ الإسمَنتيُّ الفَارِهْ، القَمْحُ الطريُّ، الشَّارِعُ،

الزّوَايَا الحَجَريّة،

أُوُهْ، وَصَديقي النّشِط "موتسارت"، أشْتَاقُ للسّمَاءْ.

والذات هنا عبر النماذج الثلاث ليست كامنة فقط في ضمير المتكلم الفرد وتحولاته، ولكنها أيضا في المنظور الذي تنطلق منه القصيدة، وفي الرؤية التي يرى كل منهم من خلالها العالم، وفي الفلسفة التي تحكم هذه الرؤية، **فعزة حسين** تعتمد مفارقة الحالة بين البهجة من جهة، والشجن والفقد والبكاء من جهة ثانية، لتصل إلى الخلق غير المكتمل.

وخوشمان قادو يعتمد المفارقة بين حالتي الصوت والصمت، صوت الهواء في كل ما يحيط به وصمته هو المستكين، بما تصبح معه ذاته مسلوبة الإرادة تماما، تتقاذفها الرياح بالمعنى العربي القديم، ويصبح الألم والمعاناة هما الموضوع الشعري للإنسان.

ويعتمد **جوان تتر** مفارقة الموقف عبر الذوات الفاعلة في النص، بين المدنية وحاضرها، وبين الذكريات المرتبطة بالطبيعة وماضيها.

---

[4] - جوان تتر: هواء ثقيل – جائزة الملتقى الثاني لقصيدة النثر – دار الكتابة الأخرى – القاهرة – 2010م – ص 13.

وعلى هذا النحو تتقدم النصوص عبر الدواوين محتفية بالذات في علاقتها بالواقع وبالعالم من حولها، فتعبر **عزة حسين** عن آلامها وهزائمها وخيانات الأصدقاء والملل والضجر وإحباطات العالم، وشيئا فشيئا تتكشف الذات عن حضور الذات الأنثى التي ترى الحياة بمنظورها، تقول [5]:

برواز نيون عاوده الصدأ
ثم أسامحها..؟!
العتمة
التي وزعت الأرق
تحت أظافرنا
وبطنت وسائدنا
بالأشباح.
**
أحن الآن
لضفائر أطعمها للريح
يحزنني ذكرى
أنني بنتٌ
بلا ضفائر
وبلا مراهقة
وبلا ولدٍ
يثقب نافذتي بالزهور.
أنا دمية العشرين،
أرملة أبي
أفرد البنكيك على قلبي
كل صباح
لأطمئن العصافير.
وأدهن المرآة
بابتسامة ميتة
لأروض حقدي

5 - عزة حسين: على كرسي هزاز – ص33.

علي ملامحي القديـــــــمة.

**

بعد غربتين

وحزن شذبته

بعناية..

سيعرف الولد

الذي يبروز

في عينيه النيون

أن أروع قرنفلة

التي نسيناها

فوق قبورنا.

وكتابوت مفتوح

ستبتسم لنا الحوائط

ونحن نقشر الحنين

من جلودنا

ونفرك عن دمائنا الصدأ.

كعلبة ثقاب فارغة

أطوق الوحدة

وأحتفي بدفءٍ قديم

ويعبر **خوشمان قادو** عن الصمت الإنساني الذي تتكشف عبره كل مساحات الكون، وتتضح من خلاله رؤيته للعالم، فصمته دوما هو المحور الذي تدور حوله القصيدة، يقول في قصيدة بعنوان الجسد[6]:

الجسد

لي فرحٌ ناعم

لا يخجل

من بسمة الأجراس المتدفقة

بحلقاتٍ مترابطة

من منفي الساحات الميتة،

---

[6] - خوشمان قادو: أنظر إليها – ص31.

أقرفص على الأرض
متأملاً....
إنه البحر
ثوب الشاطئ الدافئ،
الصورة المكشوفة المتأرجحة
في مهد السماء،
كخرقةٍ ملساء
منصوبة أمام طفولتي الخفيفة،
تعانق صمتي، تخلع النِقَاب
أمضي إلى الأفق
ممدداً على ظهري
كفراش
في
حضن
المساء

ويعبر **جوان تتر** عن الذات الإنسانية المعاصرة في علاقتها بالوعي، ومشهدية المدينة الحياة في تحولاتها، وترديها، وانقلاب الأوضاع عموما، يقول[7]:

يَتَنَاسَلُ الشّيطَانُ في مَدينَتِنَا
سَأَمٌ يَتَأَرْجَحُ كَكُتْلَةِ ريحٍ تَصْفَعُ مَلامِحَ مَنْ تَرْغَبْ،
دونَ خَجَلٍ مِن نَقَائِصِهَا، تَتَبَاهَى الحَيوانَاتُ التَّافِهَةُ بانْمِسَاخٍ،
هِبَةٌ قَذَفَهَا العَجوزُ المُنْتَشي خَلفَ السُّحبِ القُضْبَان،
لا بوَاعِثَ لانْغِمَاسٍ في الأُنثى غير انتقَامٍ منَ الفَرَاغ،
، حُبٌّ قوتٌ، حُبٌّ ضَجَرٌ،
كُلُّهُنَّ، مِن بَاحَةِ المَدرَسَةِ إلَى الجَبَلِ المُستَلقي عَلى فِرَاشِ الفَجر
لا يُظْهِرْنَ الرَّأفَةَ بِنَا
(لِيَكُنْ،
فَلْنَمْضِ أيَّتُهَا الأرجُلْ) صَرَخْتُ.

[7] - جوان تتر: هواء ثقيل – ص 17.

وفي الإطار ذاته يأتي ديوان "حلة حمـــراء وعنكبـــوت" للشاعرة هبة عصام[8]، والذي لايمثل فقط محاولة للتعرف على تجربة شعرية وحسب، وإنما هو محاولة لاستكشاف كتابة جيل معاصر انتفت فيه مفاهيم الريادة التي كانت سائدة قبلا، وحلت بدلا منها مفاهيم أخرى تجعل من الشاعر ريادة من نفسه ولنفسه.

ولعل أول الملامح التي تفرض نفسها في الديوان هي كتابة الذات، وارتباطها على أكثر من مستوى بالذات الأنثوية على وجه الخصوص.

كتابة الذات – الكتابة النسوية:

تكشف الذات عن هويتها في النص عبر أبنية اللغة، ودلالات المعنى، وما يستتبع ذلك من بناء الصورة وتنويعاتها، وعلى الرغم من القاسم الإنساني المشترك بين كل النصوص، إلا أن الخصوصية تفرض هيمنتها من خلال الذات والتعبير عن الذات وقضاياها داخل النص، فالشعر في إجماله تجربة ذاتية بحته، وإعادة بناء للكون من وجهة نظر خاصة.

من هنا تبرز ذات الشاعر، وتنكشف هويته الثقافية عبر ما يكتب، وهو ما يمثل مدخلا مهما لقراءة نصوص شاعرات عديدات من الناطقين بالعربية، ومنهم الشاعرة هبة عصام عبر ديوانها "حلة حمراء وعنكبوت"، إذ هناك نصان يمثلان مفتاحا لبحث الشاعرة عن ذاتها والتعبير عن أفضيتها، الأول بعنوان "كانت أنا" ص43، والثاني بعنوان "وقفة" ص63، وعلى الرغم من تعدد النصوص التي يمكن إدراجها في هذا الإطار، مثل "جني" و "عابرة ليلية"، إلا أن هذين النصين يختلفان. تقول في "كانت أنا":

تلك العجوزُ المراهقةْ
بملابسَ سَوداءَ ترمقُ بعضَ أشيائي الصغيرةْ
تمضي بأمتعةِ الرحيلْ
برعونة المذعور أركضُ خلفها
تخطو كرعبٍ في دمي
أدنو؛ فتختلج الخُطَى
ترنو إليّ.. تحل بي

---

[8] - هبة عصام: حلة حمراء وعنكبوت – دار شرقيات – القاهرة – 2008م.

رباه ما هذا الجنون..

كانت أنا!..

حيث حضور الذات الأنثى هنا على نحو طاغ، هاجس المرأة داخل المرأة، واختزال تجربة الحياة في دلالات بسيطة هي العجوز المرهقة، والسواد، ومشاعر المرأة بين الرعونة والرعب والشك، والتماهي الذي يصل إلى التوحد، فهل يشي ذلك بالفعل بأن المرأة ترى في ذاتها بأنها سيدة الأكوان، وأنها دوما ليست امرأة واحدة، وإنما هي تجسيد لآلاف النساء؟ هذا معتقد نسوي قديم يكاد يمثل أسطورة، والقصيدة هنا تتماس معه.

وتقول في قصيدة "وقفة":

الوقت يكفي للجدل

يكفي لكشف الزيف فوق وجوهنا

فلنشهد الوهم المغادر في جنازته

ذاك الذي قد كان يعبث في حنايانا

رحل.....

القصيدة في إجمالها تمثل مرحلة من مراحل وعي امرأة بعلاقاتها مع الكون والحياة والآخر، ربما عبر قصة حب، أو علاقة إنسانية ما، وأيا ما كان الأمر، فإنها بحسها الأنثوي استطاعت أن تستشعر الزيف في العلاقة، وتمتلك الجرأة في الاعتراف، وهكذا المرأة لا تستطيع مع نفسها الخداع في الحب، فهي إما أنها تحب أولا تحب، غير أن المظهر الخارجي يختلف في التعبير، وتلك قضية أخرى.

على أية حال فإن مشاهد القصيدة هنا تدور حول هذا الوعي والحس الأنثوي في علاقته بالآخر، ورؤيته لما خلف الأقنعة (والمرأة تستطيع بالفعل كشف زيف الرجل في مشاعره)، وحول موت الحب المرتجى في مشهده الجنائزي المهيب.

وفي المقطع الثاني تنتقل الحركة من الوصف السردي إلى التنويع في أبنية اللغة، فتنتقل إلى لغة الخطاب المباشر الموجه إلى الآخر في أساليب إنشائية آمرة:

ارفع غطاء النعش وانظر جيدا

فجر به قبحي وقبحك

وانفراجات المسافة بيننا

ولنلتق
ونرتب الأوراق
كي نمضي بلا ذكرى
يطاردها السؤال.
فتتسع.

وعلى الرغم من أن المشهد يعود في بنية دائرية إلى التعبير عن الرمز الذي مات، إلا أنه يقدم رؤية جديدة بالفعل حول القرار الذي تتخذه في النهاية لفض الاشتباكات التي تظل تؤرقنا بالفعل في نهاية كل علاقة إنسانية نمر بها، والشك الذي يداخلنا فتهتز الثقة في النفس، بحثا عن الأسباب، ولماذا كان ذلك.

إن التعبير عن وعي المرأة في القصيدتين لم ينطلق من كونها الضحية أو المضحية التي تكتفي بالتفجع والشكوى كما تمثله بعض الكتابات النسوية.

ولم ينطلق من النظر إلى المرأة بوصفها موضوعا جسديا كما تسميه الفرويدية والنظرية النقدية النسوية (نظام التمركز حول الذكورة)، ومن ثم تعتمد أبنية النص الشعري على تصوير المرأة بوصفها مثال الاضطهاد من قبل الرجال، وأحيانا تتجه الكتابة إلى إعلان الجسد والكشف عنه داخل النصوص، كما نادت بذلك الحركة النسوية.

لم ينطلق وعي الشاعرة في بنائها لقصائدها مما سبق، ولكنه انطلق من وعي المرأة بوصفها ذاتا تتعامل مع قضايا الواقع الاجتماعي والسياسي والفكري دون اللجوء إلى إثارة الصراعات مع كتابة الآخر رجلا كان أم امرأة، ومن ثم جاءت الكتابة معبرة عن المرأة في صدقها مع ذاتها، وفي التعبير عن نضج الوعي وعقلانيته، وهو ما تحاول به مخالفة الوعي السائد والقائل بعاطفية المرأة في مقابل عقلانية الرجل، تقول:

كل سينبش وجهه
وكعادتي
كيما أبرر بعض أخطائي الصغيرة
واضطرابات الرؤى
أعدو إلى ملهى الطفولة والمرايا المضحكة
وأقول: بي ألف امرأة
هل يهزم الشيطان في ألف امرأة؟

ومنذ بداية ديوانها "على طريقة بروتس" تعلن حنان شافعي[9] عن تحويل مركزية النص الشعري حول ذاتها:

إلَيَّ

وَحْدِي
أَتَمَرَدُ
وَأُجَرِّبُ
وَأَيْضًا أَدْفَعُ الثَّمَنَ

وتأتي القصيدة الأولى أيضا كاشفة عن الاهتمام بالذات بعنوان " في الاتجاه المعاكس "، تقول:

أَشْيَاءٌ كَثِيْرَةٌ لا أَجِدُ مُبَرِّرًا لِحُدُوثِهَا
مَثَلاً..
أَبِي وَأُمِّي اللّذَانِ أَشُكُّ فِي عَلاقَتِي بِهِمَا
الأَنْيَابُ الَّتِي دَائمًا تَنْتَظِرُ كَبْوَتِي
أَصْدِقَائِيَ الَّذِينَ يَحْقِدُونَ عَلَيَّ
وَمَجِيئِيَ إِلَى الدُّنْيَا.

وشيئا فشيئا تتكشف الذات عن حضور الذات الأنثى التي تعالج عبر النصوص علاقاتها بالعالم من حولها:

علاقتها بأبويها في المقطع الأول.

وعلاقتها بنفسها وبمن تحب في المقطع الثاني.

ثم علاقتها بالآخرين والرغبة في التبرؤ منهم في المقطع الثالث.

الوعي والقصيدة:

ليست كل القصائد المنجزة في سياق قصيدة النثر تحمل وعيا. ودائما هناك صراع بين الجميل وبين الكشف عن الوعي، وتلك إحدى تحديات النص الشعري.

لحظة الوعي في القصيدة قد ترد عبر جملة، أو كلمة، ولكنها هي التي تبقى حتى بعد الانتهاء من القصيدة.

---

9 - حنان شافعي: على طريقة بروتس – دار شرقيات – القاهرة – 2009م.

تنتمي كثير من الدواوين المنجزة في إطار قصيدة النثر إلى الاتجاه الذي يحتفي بالذهني على حساب البلاغي، وهو اتجاه عالمي له مريدوه ومؤيدوه، وله رافضوه من باب الصعوبة التي يواجهها التلقي، وبخاصة إذا كان النص مسموعا، ولكن على أية حال فإن شعرية قصيدة النثر بكاملها تكتسب التواصل معها عبر قراءتها وليس عبر الاستماع إليها، لأسباب عديدة منها اعتياد الأذن على الإيقاع العروضي، وعدم اعتيادها على الإيقاع الداخلي الذي تبنته قصيدة النثر، ومنها الفجوات العديدة في مساحات التلقي التي تعتمد عليها القصيدة قياسا إلى الشعرية العمودية أو التفعيلية مثلا.

الوعي دوما حاضر في صياغة التركيب وبناء الصورة، تقول عزة حسين[10]:

بورتريه عريض لخيبةٍ متكررة

كي لا تنتحر البنت
سيمنحها الربُ
قصيدةً
وحبيباً
ورموشاً مقفولةً
على الدهشةِ
وسماءً
تتفرج على فقدهم
جميعاً.
البنـت التي
توزع روحها
بيـن فتحات الأرابـيسك
لتسـحب حنيناً مضغوطاً
من تـحت جلد الـولد
الـذي يتـوسد الغياب،
وتـفرش الشارع

---

[10] - عزة حسين: على كرسي هزاز- ص 59.

بزفـراتٍ ملونـةٍ
وأنينٍ ذائـبٍ
وبورتريه عريض
لخيبةٍ متكررة
وكـل لـيلةٍ
تـسكب أبـاها
فـي عـيون الجارات.
القاسـي...
كان الوحيد
الذي لم يحـضر
حـفل تخرجـها
وحدها
كانت وليمة للفوتوغرافيا.
وقـبل الـفاجعة بـصرخة،
قايـض مـلح عينيها
بغيبوبةٍ
ليست مكتملة
قـبل أن يربت
علي ظهر الملاك
الذي كان مدربـا
ألا يـبالى
بوجيعة
تركها عـلى مقعد
وأن يبتسم كدمية
ويذوب.
البنت الآن...

صارت طازجة للانتحار

بعدما نبتت لها

روحٌ مكرمشة

تسند وجعها

ـ كل ليلةٍ ـ

لنافذة ماهرة

في اصطياد الوداع.

تلك هي إحدى مستويات الوعي بالذات، والوعي بالآخر، فالخيبات المتكررة، والوقوف على شفا الانتحار، والوحدة المؤلمة لرحيل من نحب، والروح المكرمشة الموجوعة، والوداع الدائم، مفردات تسم وعينا جميعا.. ذات الشاعرة وذواتنا.. فهل يكفي أن نستشرف هذا الوعي وأن نسند الوجع لنافذة ماهرة في اصطياد الوداع.

ويتداخل الوعي مع الزخم المعرفي عند جوان تتر في ديوانه هواء ثقيل، حيث تتردد إحالات مرجعية ومعرفية ومقولات وتتداخل أصوات عدة في مشهدية النص، يقول [11]:

"دي"

تَعُبُّ المياهَ مِنَ النّبعِ شَمَالَ القَريَة

"دي" هَشّمَتْ إنَاءَ الفِطْر. لَن تَبكي لِتَسَاقُطِ الثُلوجِ مَرَّةً أُخرى.

قُلْتُ للطِّفْلَةِ التي أدْعوهَا (الرَّاء) بُعيدَ مُشْاهَدَتي فيلْمَاً صينيَّاً هوَ (طَريقُ البَيت)

الّلهَبُ يَصَّاعدُ لِصْقَ المَقْبَرَة.

في الحُلُمِ أُدِرُّ العَرَقَ بِغَزَارَةٍ كَأنَّهُ دَمٌ رُغْمَ بُرودَةِ الطّقسِ، رُغْمَ بَابٍ مَفتوحٍ عَلى خَواءٍ عَميق،

تَمَازَجَت الصّورْ. مَا أَفْزَعَني سُعَالُ شَقيقي المُزْمِنْ (شَقيقي) الذي أَغْرَاهُ الشّيطَانْ، المَمْسوسُ بِبرودَةٍ تَتَسَلَلُّ طَلَيْقَةً نَحوَ هَيْكَلِهِ النّحيل.

مَاذَا تَفْعَلُ الثّعَابينُ، مِن أين وُلِدَتْ وَأنَا أسيرُ غُرفَةٍ إسمنتيةٍ، رُبَّمَا مِن المَوقِدِ الهَرِمْ، أوَ يَعْشَقُ ثُعبَانٌ النَّارَ؟ اسْتَنْطَقْتُ ذَاتي المُوهَنَة.

---

[11] - جوان تتر: هواء ثقيل – ص19.

أَلْمَحُني بِمَلابِسَ باليَة، مُسَرَّحَ الشَّعرِ، " دونَ تَلميعِ الحِذاءْ " أحْمِلُ قَدَمي اليُسرى مُنْتَحِلاً وَضْعيَّةَ مَن يُحاوِلُ إسْقَاطَ نَفْسِهِ، لَمْ أسْقُطْ، هوَ الإطَارُ تَهَاوَى.

قَبْلَ بُرْهَةٍ أَسَرَّ " كاواباتا" _ الأطْفَالُ لا يُخْطِئونَ أبَدَا _ سِرٌ جَميلٌ،

طِفْلَتي التي أدْعوهَا (الرَّاء) نَعَتَتني بالتّافِهِ لأنّني لَمْ أبْتَعْ في دَربِ عَودتي " مُغَلَّفَ الشّيبس " لِمَ تُبْدِلُ مَوَاطِنَ الأَشياء في حُجْرَتِكَ؟

المحارُ الوَسيمُ كَانَ هَادِئَاً،

ثُمَّ مَن أينَ تَبْتَاعُ هَذهِ الأَظَافِرَ الكَريهة؟ سَأُحَطِّمُ جُمْجُمَةَ صَاحبِ المَحَلّ.

(لَيسَ الأطْفَالُ كائِنَاتَ الطِّين، أتُدْرِكْ؟)

رَبَمَّا مِنَ الأفْضَلِ اقتلاع الشّجَرةِ البائِسَة التي تَتَوَسَّطُ الكوخَينِ أَمَامَاً!!!

لا تَدَعِ البَابَ حُرَّاً، لِصٌّ يولَدُ في شَارِعِنَا.

(لَنْ يَأْخُذَ غيرَ هَواءٍ وَبَعْضَ الضّوءِ كوني آَمِنَةً) قُلْتُ.

غادَرَت الحُجْرَة مُطْبِقَةً البابَ بَقسْوَةِ سَجَّانْ

وعند خوشمان قادو يتكشف الوعي في لحظاته الفارقة عبر ديوان "أنظر إليها كم أنت مرهق "، يقول[12]:

في الليل، لا مكان للزمن.

في أبسط ركنٍ تستطيع

أن تُآخي بين الاحتمالات كلّها،

إن أخطأت أسدلِ السقف

واكتشف من يراقبك؛

لكل مرآةٍ ذاكرة،

وحده الرماد يُطفئ

رائحة العُشب.

هكذا رسَموا وجوهنا

وملئوا الحلم فَراشاً نازفاً.

لم نستطع مواربة الحقول

---

[12] - خوشمان قادو: أنظر إليها – ص 66.

المعلّقة إلى ظلالنا؛

ما كان أجملنا

بعيون نائمة.

وعلى الرغم من أن النهاية تتبنى المفارقة إلا أن الوعي حاضر في المشاهد من خلال الإحالة إلى المعرفي، وفلسفة الوجود بما يمرره النص من إعادة اكتشاف للعلاقات والأشياء وتقديم الوعي المفارق والمدلل عليه في آن واحد.

وفي هذا السياق تأتي قصائد عدة، منها قصيدة مراوغة الأخيرة على سبيل المثال، وهي قصيدة تحتمل العديد من التأويلات على مستويات عدة، فقد يتم تلقيها في سياق الوعي الذي يحضر ثائرا على فتور العلاقات الزوجية، وقد يتم تلقيها في سياق الوعي بالوضع العام لحياتنا وعلاقتنا الاجتماعية والسياسية.. إلى ما يمكن أن يحتمله النص من تأويلات تبعا لقدرة المتلقي وتوجهاته.

ونتيجة لاهتمام حنان شافعي بالذهني، فإن النص يبدو صلبا جافا بعض الشيء على مستوى التلقي، وبخاصة إذا ما تضافر مع ذلك معطيات المعرفي كما سيتم رصده تاليا.

الوعي دوما حاضر في صياغة التركيب وبناء الصورة، إذ لا يمكن استقبال النص دون الإحالة إلى الحقول المعرفية التي تشير إليها دوال النص:

هي تعلم جيدا

فشل كل كتب الفلسفة

في الإجابة على تساؤلاته

وفشله في الوقوف على المسرح طويلا. ص 13.

تلك هي إحدى مستويات الوعي بالآخر، وهو مستوى أعقد من الوعي بأنفسنا، فنحن قد نصدر هذا الحكم على أنفسنا، ويكون صادقا، أما أن نصدره على آخر.. وماذا لو كان ذلك عاما.

ومنه قولها:

أقاوم رغبتي في التبرؤ

من كل الذين أعرفهم. ص13

فمقاومة الرغبة وعي فارق، والتمكن من ذلك انتصار. إذ كل شيء يبدأ في الوعي أولا، ولا تغيير في مسيرة الإنسان والحياة ما لم يتغير الوعي سابقا.

تقول في قصيدة بعنوان "أن أمحوك من ذاكرتي " ص65:

كالعادة

هاربة من اللامعنى

أجتهد في تجاهل صوت داخلي يلح على ضرورة انسحابي

أفشل

وأعود لأفشل ثم أعود

وعلى الرغم من أن النهاية تتبنى المفارقة في الارتباط بإشارة المرور، إلا أن الوعي حاضر في المحاولات التي تقوم بها، وفي الإصرار على امتلاك القدرة على الانسحاب.

وفي هذا السياق تأتي قصائد عدة، منها قصيدة مراوغة الأخيرة على سبيل المثال، وهي قصيدة تحتمل العديد من التأويلات على مستويات عدة، فقد يتم تلقيها في سياق الوعي الذي يحضر ثائرا على فتور العلاقات الزوجية، وقد يتم تلقيها في سياق الوعي بالوضع العام لحياتنا وعلاقتنا الاجتماعية والسياسية.. إلى ما يمكن أن يحتمله النص من تأويلات تبعا لقدرة المتلقي وتوجهاته.

التمرد والتفرد:

ولا ينفصل التمرد عن الذات والموضوع، فموضوع معظم القصائد هو التمرد، انطلاقا من كون شعرية الحداثة تعتمد على التجريب، والتجريب هو نوع من أنواع التمرد، على الأساليب اللغوية وطرائق تراكبها، على أبنية الشعر، على الشعرى واللاشعري.

وعبر قصائد الديوان تأتي الملامح الدالة على التمرد في تجربة حنان شافعي الشعرية:

- في الإهداء، حيث يرد التمرد صريحا وواضحا، ومقبول النتائج (أتمرد وأجرب وأيضا أدفع الثمن).
- التمرد على الأبوين وعلى شريك الروح، وعلى من تعرفهم، وعلى وعيها (أقاوم الرغبة في التبرؤ من كل الذين أعرفهم)

- التمرد على المجتمع الطبقي والأوجه البراقة للحضارة، ومنه: التمرد على الأوبرا بوصفها النموذج الأكثر تحضرا في العالم (أتصنع الاستمتاع بمهارة عالية جدا) فالتصنع يعنى قناعة الوعي بغير ما هو مفروض، والتمرد على رابطات العنق الأنيقة وتناول طبق من الكشري في مطعم صاخب.. كل هذا دافعه هو التمرد، تقول:

كُوبْرِي قَصْرِ النِّيلِ

مُمْتَنٌّ جِدًّا لاسْتِقْبَالِي،

وَالجَوُّ مُهَيَّأٌ تَمَامًا

لِمُمَارَسَةِ التَّمَرُّدْ.. ص18

ثم يأتي التمرد الماورائي بمفهوم "ألبير كامي"[13]، وهو ممارسة طقوس دينية لا تنتمي لمجتمعاتنا وأفكارنا وعقائدنا:

ثمة أشياء أجربها للمرة الأولى

مثلا قراءة تعاويذ بوذا

البحث في كتب تفسير الأحلام. ص32

وكذلك التمرد ضد العلاقات الإنسانية الاجتماعية:

تقليدي أنت كوجه أمي

ممل كدميتي ص59

إضافة إلى الشخصيات أو الذوات الأخرى التي مرت عبر الديوان تحمل معها تمردها، بين من يعلق جيفارا على صدره، ومن تتحدى الفقر، وهكذا.

---

13 - التمرد الماورائي هو الحركة التي يثور بها إنسان ما ضد وضعه...إنه ماورائي لأنه ينكر غايات الإنسان...العبد يحتج ضد الوضع المخصص له ضمن حالته، أما المتمرد الماورائي فيحتج ضد الوضع المخصص له كإنسان...ليست المسألة بالنسبة إلى كليهما مسألة إنكار، ففي كلتا الحالتين، في الحقيقة، نجد حكمًا قيميًا باسمه يرفض المتمرد الموافقة على وضعه الخاص... ألبير كامو – الإنسان المتمرد.

المعرفي والشعري:

النص الشعري هو مجمل روافد ثقافية استطاعت أن تختزل الفلسفة والاجتماع والنفس البشرية والسياسة والمعرفة في نص يسمح بتأويلات عدة، وتلك إحدى مكونات الشعرية وشروطها (تعدد التأويل)، أما على مستوى التلقي فإن الشعر لا يتواصل معه ولا يستقبله في الأساس إلا من يمتلك وعيا ومعرفة وثقافة، وقبل ذلك جميعه يمتلك إنسانيته، وقدراته العقلية التخيلية، والخيال أحد أهم اشتراطات المثقف المعاصر.

وقد تعددت أشكال الخطاب الثقافي في الشعر العربي الحديث، فتنوعت بين السياسي والديني والفكري والفلسفي والتاريخي، واتخذ ذلك طريقين:

- إما بالتشاكل مع الخطاب المعاصر وبخاصة مع السياسي والفلسفي والفكري.
- أو بإعادة إنتاج التراثي وبخاصة مع الديني والتاريخي.

ويمكن عبر ديوان "على طريقة بروتس" لحنان شافعي أن نلتمس بعض هذه الروافد المعرفية التي تتخذ مسارها عبر النصوص، ومنها التناصات المتعددة مع التاريخي والفكري والديني، مثل:

التناص مع التاريخ الصيني وأثره في الحياة الكورية واليابانية والتايوانية والفيتنامية من خلال فلسفة كونفوشيوس القائمة على القيم الأخلاقية ووجود حكومة تخدم الشعب:

كونفوشيوس الذي علمه الصبر

هو نفسه الذي أوصاني

ألقته الجنون. ص 19

التناص مع الفوبيا والخوف الرهابي غير المبرر كما بحثه علم النفس وصنف أسبابه وأشكاله:

أو أن أعالجه من فوبيا عبور الطريق

مقابل أن يكف عن ترجمتي إلى أفكار ص20

التناص مع الفكر الصوفي، والطاوية (الديانة الثانية بعد الكونفوشيوسية، والتي تمثل الفلسفة والعقيدة الدينية المشتقة من عقائد راسخة لدى الصينيين):

صوفية الطاوية

شبق الأربعينات

السماء التي تتوسل رضا البشر

محطات مترو بكين الأكثر انضباطا ص20.

التناص مع الفكر السيريالي، أي ما فوق الواقعي، والذي يتحلل من واقع الحياة الواعية:

من فضلك

احجب عني عينيك السرياليتين إلى الأبد ص 21.

التناص مع تاريخ روما وموت يوليوس قيصر على يد صديقه بروتس:

عنوان "الموت على طريقة بروتس " ص 29.

التناص مع الديانة البوذية وتعاليمها:

ثمة أشياء أجربها للمرة الأولى

مثلا قراءة تعاويذ "بوذا" ص32.

التناص مع الفكر المسيحي ومبادئه:

الآن أشعر بحاجتي إلى آلاف الأقراص المنومة

وقديس يعدني بالغفران. ص 33.

التناص مع الفكر الأدبي وكلاسيكيات شكسبير في رصده للنماذج البشرية:

شكسبير.. لماذا يصر على سرقة أفكاري؟

بينما تصر جدتي أنني عانس المستقبل. ص40

التناص مع الفكر اليوتوبي وتوق الإنسان للجنة المفقودة:

لكن خوفي على "الفردوس المفقود " مازال يملكني

وكذلك رأس مكبث تطاردني. ص43.

هذه المتناصات وغيرها كثير تستدعي بالضرورة وعيا مصاحبا لوعي النص، وهو وعي لا يأتي بمعرفيته فقط، وإنما يحمل أيضا معه جمالياته التي ترسخت فينا عبر الزمان، فالشاعرة عندما تعلن مطاردة رأس مكبث لها، فهي تستحضر التراجيديا

بمفهومها العام، وتستحضر عالم الرعد والبرق والساحرات والنبوءة وتولى الحكم وفقده.. فكيف ستكون عليه تلك الرأس المشحونة بهذه المآسي عندما تحل في رأس الشاعرة.

التناص مع شكسبير في سرقة الأفكار، يحيلنا إلى مرحلة نعايشها جميعا، حيث نرهق أنفسنا في التوصل إلى فكرة، ثم نكتشف بكل بساطة أنها تم إنجازها على يد كاتب كبير، وهذا أحد أسرار الكتاب الكبار، أنهم يعالجون أفكارا كثيرة وعلى مستويات عديدة تكاد تختزل العالم.

أما التناص مع "قديس يعدني بالغفران " فيستدعي فكرة التطهير المسيحية والاعتراف بالذنب في مقابل المحو، مع ما في المسيحية من روحانية كثيفة وتساهل في الأمر.

وفي التناص مع عنوان "الموت على طريقة بروتس " حيث خان بروتس صديقه الحميم يوليوس قيصر، الذي كان على وشك حكم روما، واتفق مجلس الشيوخ ضده، وتوالت الطعنات عليه، وكان من بينها طعنة بروتس، وهنا قال يوليوس قولته الشهيرة، والتي بررها بروتس بأنه يحب يوليوس ولكنه يحب روما أكثر، ورد عليه يوليوس " إذن فليمت قيصر ".

فأي مستوى من هذه المستويات تستحضره الشاعرة في نصها، هل ترى ذاتها في يوليوس قيصر وكل من حولها خانوها، أم ترى ذاتها في بروتس الذي يمتلك فلسفة كما صورها شكسبير، أم ترى أن التاريخ يعاد وما فعله بروتس صار طريقة للحياة الآن؟

هنا ينفتح باب التأويلات، ويستمر في طريق تشكيل الجمالي والواعي أيضا، وهنا – أيضا- يكون الثراء في النص بما يجعله يخرج من إطار الإمتاعي فقط إلى إطار الفكري والفلسفي، وهو ما سعت القصيدة المعاصرة لتأسيسه والاشتغال عليه والتجريب في إمكاناته.

المجاز وبناء الصورة:

اللغة الشعرية لغة مجازية بطبيعتها، ويكون المجاز فيها هو الناتج عن تجاور وتعالق الدلالات لإنتاج تدلال جديد (بمفهوم النَّظْم كما تحدث عنه عبد القاهر الجرجاني)، حيث تنتقل اللغة في وظيفتها من مجرد الإخبار إلى الوظيفة الشعرية، تلك الوظيفة التي تتحقق في الشعر باعتمادها على الاستعارة أساسا، في مقابل النثر

الذي يعتمد على الكناية أو المجاز المرسل، حيث لا يتم الانتقال من شيء إلى شيء شبيه به كما هو الحال في النثر، وإنما يتم الانتقال من شيء إلى شيء آخر مجاور.

وفي سياق التجريب في أبنية القصيدة بنهاية الألفية الثانية وبداية الثالثة تتسع مساحة التجريب في المجاز وأبنيته بما يصبح معه أحد أهم ملامح الشعرية، بل غدا الأمر أنه على قدر توسيع بنية المجاز تكون الشعرية، وإن كان المجاز يعتمد في الأساس على التلقي بوصفه عاملا حاسما في تحديد اشتغاله من عدمه، وكما أن كل شلال إلى زوال، كذلك فإن كل استعارة (مجاز) إلى زوال، فما تتواضع عليه ذائقة التلقي بأنه مجاز يخضع لمفهوم الزمان والمكان.

لقد وسعت الشعرية المعاصرة من بنية المجاز، وخرجت به من مجرد كونه استعارة أو تشبيه حذف أحد طرفيه إلى كونه بنية تعتمد على الانحراف الدلالي بكافة أنواعه وأشكاله التي تم رصدها، أو التي يحتمل رصدها، ذلك أن النص الشعري غدا ينتج مجازات جديدة في بنيتها وتركيبها، وليس فقط بالاعتماد على أنماط المجاز المرصودة في البلاغة القديمة أو الأسلوبية الحديثة فقط، وتكشف القراءة التحليلية للنصوص الشعرية المنتجة في الألفية الثالثة عن ذلك، ومنها دواوين "هنا مقعد فقط " لفردوس عبدالرحمن، و" فقط يعوزه الحزن " لمحمد أبو المجد، و"رغوة القلب الفائضة " لميسون صقر، و"ظل الليل" لزهير أبو شايب، و"حلة حمراء وعنكبوت" لهبة عصام، وغيرهم كثير من الشعراء.

توسع الشاعرة فردوس عبد الرحمن في ديوانها "هنا مقعد فقط"[14] من بنية المجاز والاعتماد على ما كان يسمى التشبيه المقلوب[15] في التراث البلاغي العربي – وإن كان على نحو معاصر ينتقل من الدال إلى المدلول -، تقول في قصيدة بعنوان "لا أحد يجيب ":

أنا وحشتي وفراغي

وجبني حين أطل من النافذة

---

[14] - فردوس عبد الرحمن: هنا مقعد فقط – المجلس الأعلى للثقافة – سلسلة الكتاب الأول – القاهرة – 2012م.

[15] - التشبيه المقلوب هو تشبيه ما هو معروف بما هو مجهول، مثل جعل وجه الشبه مشبها به، ومثاله الواضح قوله تعالى في كتابه العزيز" طلعها كأنه رؤوس الشياطين " وقول محمد بن وهب: وبدا الصباح كأن غرته   وجه الخليفة حين يمتدح.

على طريق يتسع لوحدتي

أنا ظلي الذي يتمدد بجانبي..

فأرتمي باكية في حضنه. ص 59

فالتوحد بين الشاعر/السارد، والوحشة، والفراغ، والجبن، والوحدة، إنما هو بناء مجازي في إجماله، وتصوير الظل المتمدد ثم الارتماء في حضنه باكية هو توسيع أعمق لبنية المجاز، حيث انتقل المجاز هنا من مجرد كونه استعارة بلاغية ينتظمها البناء اللغوي، إلى كونه حالة من الحياة التي تحيل إلى سؤال الوجود والزمن حول احتمالية كون حياتنا مجازية في أساسها.

وقد اعتمدت الشاعرة هبة عصام من بين الأبنية التي اعتمدتها في تشكيل القصيدة على رسم الصورة والبناء اللغوي المعتمد على كسر أفق التوقع في علاقاته وما ينتج عنها، تقول في قصيدة "ما هو لي " من ديوان "حلة حمراء":

صار سواء

أن يقتات البحر قصور الرمل

أو أن تنفض عن عينيك نعاس الوقت

أو ترتاد دروب الرفض

على صهوة فرس مجنون.

فليست هناك علاقة يمكن أن تحيل إلى مرجعية منطقية، وهنا ينبني المجاز في كشفه عن التحولات التي تدل عليها العلاقات اللغوية، فلا البحر يقتات على قصور الرمل، ولا نعاس الوقت مما ينفض عن العينين، ولا دروب الرفض يمكن ارتيادها على صهوة الفرس.

إنها الرؤية التي تسعى الشاعرة لتجسيدها، ولكنها ليست الرؤية أحادية الدلالة، وإنما تلك التي تفتح الباب على مصراعيه لأفق التأويل، فمن حق المتلقي أن يراها حالة من الملل الإنساني، أو الشعور باليأس، أو بالرفض، أو بالاكتشاف، أو، أو......... إلخ.

الموضوع الأدبي – مرة أخرى – جيل الرواد:

هل يعني كل ما سبق من دراسة أشكال التجريب في الموضوع الأدبي لدى أجيال نهاية الألفية الثانية وبداية الثالثة أن المعاصرين لهم من جيل الرواد لم يفتنهم التجديد

الشكلي والأسلوبي في بنية القصيدة وموضوعها؟ أم أنهم ساروا في مسارهم دون أدنى اعتبار للتغيير.

لعل مطالعة سريعة لبعض ما أنتجه الرواد من الشعراء في نهاية العقد الأول من الألفية الثالثة يشير إلى أبعاد ذلك، ومنه ديوان "طلل الوقت" لأحمد عبد المعطي حجازي، والذي يناقش في موضوعه قضية الشعر والزمن.

والديوان في إجماله يمثل سيرة حياة، لكنها ليست كمثل تلك السير التي تهتم برصد نمو الإنسان وتقدمه في العمر وعلاقته بمن حوله وما وقع لهم أو له من أحداث، وما حققه من إنجازات، أو حققوه له، وإنما هي سيرة وعي تتوقف أمام لحظات الوعي الفارقة في حياة الإنسان – وهي قليلة – تلك اللحظات التي تحتكم إلى فلسفة اللحظة وتعتمد على تكثيف الكون وإعادة اختزاله في كلمات قليلة تحمل الكثير من الدلالات والرموز والمشاعر والإحالات التي لا تنتهي ولا تتوقف.

يبدو الديوان في إجماله كما لو كان شهادة توثيقية لعلاقة الوعي بالزمن.. لذا تجمع القصائد فواصل زمنية تنتمي لأزمنة عدة، يكشف عنها الزمن الخارجي لبعض القصائد في إهدائها لنجيب محفوظ وفرج فودة وطه حسين وأبي القاسم الشابي، أي أن مساحتها الزمنية تشمل قرابة قرن من الزمان.

يتكون الديوان من ستة عشر قصيدة تناقش موضوعات عدة، منها:

- **الزخم الثقافي والمعرفي بما يستدعيه من تاريخ وتراث ثقافي وجماليات:**

وذلك بالانطلاق من المجاز اللغوي "طلل الوقت" الذي يمثل تقنية سردية تجتمع عندها كل الثقافات والتواريخ والأحداث، يقول:

طلل الوقت
والطيور عليه وقع
شجر ليس في المكان
وجوه غريقة في المرايا
وأسيرات يستغثن بنا
شجر راحل
ووقت شظايا
هل حملنا يوم الخروج سوى الوقت

نماشي سرابه بسراب؟

ونضاهي غيابه بغياب؟

ومع ما في ذلك من تشاكل مع التراث العربي الشعري، وبخاصة في قول ذي الرمة الجاهلي وتعبيره عن حالة القلق الإنساني وتوقف الحياة عن الفعل، عندما يقول:

عشية مالي حيلة غير أننـــــي بلقط الحصى والخط في الترب مولع

أخط وأمحو الخط ثم أعيـــده بكفـــي والغربان فـــي الدار وُقَّـع

إضافة إلى التشاكل – في بقية القصيدة وقصائد أخرى - مع المنجز الشعري العربي في قصائد أمل دنقل، وبخاصة "أغنية الكعكة الحجرية"، ومع قصائد أبي القاسم الشابي، وبخاصة في قصيدة "إذا الشعب يوما أراد الحياة"، وغيرها من قصائد عدة تنتمي إلى أزمنة متعددة في تاريخ الشعر القديم والحديث، وهو ما يؤكد كل هذا الحضور التراثي في الديوان، وما يستتبع ذلك من جماليات وتعدد أصوات وتقاطعات ثقافية تثري النص المعاصر وتفتح أفق التأويلات التي لا تنتهي.

- قضية الزمن:

يطرح الديوان – موضوعيا - إشكالية العلاقة بين الزمن الفعلي والزمن الافتراضي (الحقيقي والمفترض)، ويطرح تساؤلات عديدة حول هذا الأمر، فهل الزمن حقيقي؟ هل نحن نعيش حقا في الزمن، أم أن ما نعيشه طلل وقت (بقايا)؟ هل الأشياء بالفعل في أماكنها حقيقة، أم أنها انعكاس لوهم.. لأشكال وصور متخيلة.. انعكاسات لعالم المثل ؟، يقول:

شجر ليس في المكان

وجوه غريقة في المرايا

وأسيرات يستغثن بنا

شجر راحل

ووقت شظايا

ومع ما تثيره المرايا من أوهام وانعكاسات غير حقيقية، فإن المشهد يرسم إجمالا صورة معبرة عن حالة الفوضى (أشجار راحلة، وأسيرات تستغيث، ووقت شظايا).. ثم لا يبقى من ذلك جميعه حقيقيا سوى تساؤلات لا جواب لها.

وتأتي قصيدة خارج الوقت بوصفها ملتقى الأنهار في الديوان، حيث تسائل الوقت، وتستعديه، وتستشكله:

وأنا راحل أبدا

لا أفكر في أن أعود إلى حيث كنت

ولا أتمنى الوصول.

لا أريد من الحلم أن يتحقق

كيلا يشاركني الوقت فيه

وتلفحه الشمس مني،

وتطفئه المتعة العابرة

لا أريد من الحلم شيئا

سوى أن يظل كما كان حلما.

- **تكثيف الزمن تفتيت اللحظة:**

حيث تتضح عبر الديوان تقنيات السرد وآلياته وحضورها الفاعل، وبخاصة تقنيات القصة القصيرة في تثبيت عنصر الزمن وتفتيت اللحظة الحاضرة والتشعب بها في اتجاهات متعددة، وما يقتضيه ذلك من تحليل وتأويل وإعادة بناء وهيكلة:

وقف الوقت في لحظة

ثم عاود إيقاعه من جديد

يظلل تحت ربى غضة

ويشعشع فوق ذرى نهد

مثل ينبوع ماء ترقرق فوق حصى

فسجا معتما في الظلال.

وتحضر هذه الآليات على نحو متعدد في كثير من قصائد الديوان، وبخاصة في قصائد خارج الوقت، ولك الخلود، ونحت، وأيام أمي.

هنا يحضر السرد بآلياته، لكنه لا يخرج بالقصيدة عن شعريتها ليقع بها في إطار السردية المفرطة، وإنما يحافظ من خلال الانحراف الدلالي والمجاز وبناء الصورة على درجة التوتر الشعري في كامل رونقها وبهائها.

- **التأكيد على الوجود:**

بمعنى التأكيد على وجود الذات في الزمن، وهو ما تكشف عنه إهداءات القصائد إلى أعلام بأعينهم لهم حضور في المشهد الثقافي المصري والعربي والعالمي، مثل: طه حسين، والعقاد، وأمين نخلة، وفرج فودة، ونجيب محفوظ، هذه الأسماء جميعها لم يكن الإهداء إليها مجردا من القصدية، إذ تكشف البنية التركيبية لبعض جمل القصائد ذاتها عن محاولة الارتباط والربط بهم، ومنه في قصيدته إلى أمين نخلة:

لك الخلود! ولي أني ابن شوقي كما كنت ابنه

فالذي أنماك أنمانا.

فهل يمكن القول حينئذ أن الموضوع الشعري لم تطرأ عليه تغييرات حتى مع الشعراء الرواد من الأجيال التي لم يزل إنتاجها متواصلا؟ لعل ما يشير إليه الموضوع عند حجازي وغيره من الشعراء المعاصرين يشير إلى غير ذلك.